



Szkarłatne odblaski, sfalowana czerń, sapliwe westchnienia i ciepłość szeptów. Teksty Lema a opera

Sabina Macioszek / Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski

Jerzy Jarzębski w eseju *Przygody Rycerzy św. Kontaktu* uwypuklił poruszaną w prozie Stanisława Lema kwestię poszukiwania porozumienia zarówno między samymi ludźmi, jak i między ludźmi a innymi formami życia¹. Omawiając zagadnienia „obcości”, „inności” i „kontaktu”, autor przywołał skrajne – jego zdaniem – dzieła, w których problematyka związana z ostatnim wymienionym pojęciem przedstawiona została z dwóch zupełnie różnych perspektyw. Owe teksty to *Solaris* i *Cyberiada*². Jednym z kluczowych elementów występujących w pierwszym z nich jest „rozjątrzony do maksimum dylemat niemożności porozumienia”, wiążący się z niedookreślonością kreacji Obcego (Obcych)³. Z kolei w *Cyberiadzie* kłopotów z kontaktowaniem się z obcymi nie ma właściwie wcale, a ewentualne problemy traktowane są jako źródła anegdot opowiadanych bądź przeżywanych przez bohaterów. Z tymi, których zaklasyfikowano jako „obcych”, można się bowiem w *Cyberiadzie* skontaktować, obcych można

¹ J. Jarzębski, *Przygody Rycerzy św. Kontaktu*, [w:] *idem*, *Wszechświat Lema*, Kraków 2003.

² Na tym samym biegunie co *Solaris* Jarzębski umieścił *Fiasko*, natomiast obok *Cyberiady* wymienił *Bajki robotów*.

³ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 219.



il. 1 *Solaris D. Glanerta* – światło modelujące sceniczną przestrzeń. Fot. K. Forster dla Bregenzer Festspiele; za: <http://presse.bregenzerfestspiele.com/de/bildmaterial-solaris-2012-20120714> (data dostępu: 28 X 2015)

poznać i „przyjrzeć im się z bliska, a nawet posłuchać ich zwierzeń”⁴. Zestawienie dokonane przez Jarzębskiego sprowokowało mnie do przyglądnięcia się dwóm operom zainspirowanym wspomnianymi tekstami Lema właśnie pod kątem kategorii „obcości” i sposobów scenicznego uobecnienia problemu szukania bądź (re)definiowania przez postacie „kontaktu z obcym”. Operami tymi są: *Solaris* Detleva Glanerta (wykonana w 2012 r. w Bregencji) i *Cyberiada* Krzysztofa Meyera (w realizacji Teatru Wielkiego w Poznaniu, z r. 2013)⁵.

Ze względu na odmienny charakter *Solaris* i *Cyberiady* oraz nieidentyczne strategie literackiego kształtowania przez Lema wątków zaakcentowanych przez Jarzębskiego różne będą wskazane przeze mnie kwestie dotyczące sposobów scenicznego uobecnienia w przywołanych operach zagadnienia „kontaktowania się”. Warto dodać, że wspomniane w niniejszym tekście dwie opery nie są wiernymi adaptacjami prozy Lema – stanowiła ona raczej dla twórców źródło inspiracji do wykreowania odrębnych dzieł, w których część wątków literackie ulega materializacji na scenie. Wykorzystywane przez pisarza motywy pojawiające się w kompozycjach Glanerta i Meyera potraktowałam jako problemy wymagające uzupełnienia zarówno o wybrane rozważania badaczy tekstów Lema, jak i o kilka zagadnień dotyczących wpływu technologii na poszczególne formy teatralne (w przypadku *Solaris*) oraz o kwestie łączące się z plastycznymi możliwościami dźwięków (w przypadku *Cyberiady*). Zaproponowane interpretacje w znacznej mierze stanowią odpowiedź na konkretne rozwiązania wykonawcze, reżyserskie i scenograficzne.

⁴ *Ibidem*, s. 220.

⁵ O ile na podstawie *Cyberiady* skomponowano tylko jedną operę (to wspomniana *Cyberiada* Meyera, ukończona w 1970 r., z librettem kompozytora), o tyle *Solaris* cieszyło się większym zainteresowaniem twórców. W ostatnim 10-leciu opery inspirowane tą powieścią Lema powstały m.in. w Polsce (*Sola-*

ris. Opera elektroniczna K. Nepelskiego z 2008 r., z librettem W. Raźniaka, pokazana w ramach Malta Festival), we Włoszech (*Solaris E. Correggii* z 2011 r., z librettem kompozytora), w Austrii (opisywana w niniejszym tekście *Solaris Glanerta* z 2012 r., z librettem R. Palma) oraz we Francji i Szwajcarii (*Solaris D. Fujikury* z 2015 r., z librettem S. Teshigawary).

Wydaje się, że krótkiego wyjaśnienia wymaga tytuł artykułu, a zwłaszcza pierwsza jego część, złożona z czterech epitetów. Chociaż wszystkie określenia zaczerpnięte zostały z *Solaris*, dwoma ostatnimi pozwoliłam sobie zdefiniować analizowaną realizację *Cyberiady*. Niebanalność tych czterech połączeń wyrazów wiąże się z przekazywaną przez nie sugestią wielozmysłowości doświadczania zjawisk, jakie nazywają. „Szkariatne odbłaski” oddają efemeryczność kolorystyki pomieszczeń stacji kosmicznej, przez których okna solaryści mogli obserwować ocean i słońca otaczające planetę⁶. „Sfalowana czerń” to jedno ze sformułowań dotyczących oceanu⁷. Pojęcia te przywołane zostały dlatego, że pozwalają zaakcentować znaczenie wykorzystania w realizacji *Solaris* Głanerta światła, projekcji i obrazów digitalnych mających związek ze scenicznym uobecnieniem zagadnienia obcości. Oprócz tego owe pojęcia niejako dookreślają finalną scenę opery. Z kolei „sapliwe westchnienia” opisują dźwięk wydawany przez maszynę (w której podróżował Kelvin)⁸, a „ciepłość szeptów” wskazuje na bliskość i kontakt dwóch różniących się „organizmów” (Kelvina i Harey pojawiającej się na stacji)⁹. W pewnym sensie wyrażenia te definiują charakter postaci z operowej wersji *Cyberiady*, czyli robotów-konstruktorów zdolnych do tworzenia kolejnych robotów i budowania maszyn wciągających innych w opowiadane przez siebie historie. Owe dwa wybrane epitety komunikują swego rodzaju udogodnienia w kontaktowaniu się między odmiennymi organizmami i mechanizmami, a także sugerują nietypowość brzmienia dźwięków, jakie one wydają.

Szkariatne odbłaski i sfalowana czerń, czyli *Solaris* Głanerta

Jednym z najczęściej omawianych i dyskutowanych problemów powieści *Solaris* jest funkcjonowanie i – fascynująca bohaterów – moc sprawcza oceanu, a także konstruowanych i wysyłanych przez niego fantomów („tworów F”, „gości”). Sam ocean, jak wspominał Maciej Płaza w pracy *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, przedstawiony został z trzech co najmniej perspektyw. Po pierwsze – przez filtr dorobku solarystyki (opisanej w książkach zebranych na stacji), po drugie – dzięki generowanym przez siebie „gościom”, po trzecie – jako doświadczenie zmysłowe Kelvina, w finalnej części powieści zyskującego możliwość dotknięcia owej tajemniczej plazmy, fali, galarety czy koloidu¹⁰. Próby zdefiniowania i pełnego poznania fantomów, podobnie jak oceanu, nie kończą się sukcesem, ponieważ zarówno „goście”, jak i ocean stanowią taką formę obcości, która „daje kosza bohaterom, odwraca się od nich, nie pozwala się pojąć”¹¹. Tak więc ani Lem, ani jego bohaterowie nie zdefiniowali oceanu jednoznacznie. To zaś wpływa na pojawienie się wielu możliwości uobecnienia go na scenie.

Solaris, jako planeta zadziwiająca protagonistów powieści i definiująca ich zachowania oraz dążenia, zasugerowana została przez realizatorów opery na kilka sposobów, za każdym razem wykorzystali oni jednak światło [il. 1]. Przestrzeń działań wykonawców zamykała konstrukcja, która przywołała na myśl wnętrze stacji kosmicznej (wydaje się, że wpływ na wygląd scenografii wywarły filmowe realizacje *Solaris*). W białych, wygiętych w delikatny łuk ścianach znajdowały się okrągłe okna. Chociaż scenografia ulegała nieznacznym przekształceniom (na scenie pojawiały się i znikły kolejne rekwizyty – biurka, komputery, szpitalne łóżko, a nawet pojazd), charakteryzowały ją hermetyczność i steryl-

⁶ Zob. S. Lem, *Solaris*, Warszawa 1997, s. 16.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 182.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 8.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 100.

¹⁰ M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 375.

¹¹ J. Jarzębski, *Intertekstualność a poznanie u Lema*, [w:] *idem*, *Wszechświat...*, s. 112.

ność, zasugerowane przez kolorystykę i rozmieszczenie poszczególnych elementów. Często zapalające się barwne światła – jak można się domyślać, z dominującymi odcieniami niebieskimi i czerwonymi, nawiązującymi do dwóch słońc, wokół których krążyła planeta Solaris – były czynnikiem modelującym głębię scenicznej przestrzeni. Ich natężenie subtelnie i stale zmniejszało się lub zwiększało, przez co scenę wypełniła „pulsująca energia”, uobecniająca niepoznawalność Solaris. Rozbłyski i przyciemnienia cyklicznie nawracały. Na rzeczach współtworzących przestrzeń statku kosmicznego wyświetlane były zarysy dwóch słońc definiujących planetę, przysłoniętych niby-pieniącą się mgłą.

Solaryjski ocean, chociaż nie mógł być w pełni przez powieściowych bohaterów poznany, miał umiejętność generowania „zmaterializowanych projekcji”¹² pozostających w ścisłych relacjach z ludźmi znajdującymi się na stacji. Posiadał bowiem moc kreowania bytów kształtowanych na wzór osób napotkanych przez bohaterów w przeszłości, później zepchniętych w podświadomość¹³: Gibariana odwiedzała tęga Murzynka, Kelvina – Harey. Owi „goście” stanowili „osobliwy *quasi*-język oceanu, wspólny wytwór solaryjskiej materii i ludzkich umysłów, odwracający ku nim odbicie planety jak lustro, w którym zamiast Obcego widzą siebie”¹⁴. Paweł Okołowski scharakteryzował te wytwory jako materialne „superkopie” ludzi, złożone z „konglomeratów neutrinowych”, będące „jedynie” przejawem jakiejś części świata, a nie jego tworzywem¹⁵.

W *Solaris* są one nazywane m.in. fantomami, a określenie to nasuwa skojarzenia z „fantomologią”, opisaną w szóstym rozdziale Lemowskiej *Summy technologiae*. Zanotowane w nim rozmyślenia, poświęcone w szczególności ograniczeniom ludzkiej percepcji i możliwościom jej poszerzania, dzisiaj zestawiane są przez niektórych komentatorów Lema np. z pojęciem rzeczywistości wirtualnej¹⁶ czy z zagadnieniem postępu technologicznego¹⁷. Prozaik zauważał i podkreślał związek wykoncypowanej przez siebie nauki z aktualnym poziomem rozwoju technologii – w jednej z rozmów ze Stanisławem Beresiem komentował m.in. trójwymiarowe projekcje holograficzne. Stwierdził, że cechuje je „nieodróżnialność charakterystyczna dla fantomatyki. Granica pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, faktycznie [...] zanika”¹⁸. Rozwiązania technologiczne, które niejako mogą być materializacją tego, co wcześniej stanowiło część fikcji literackiej, współtworzą nowego typu rzeczywistości i zjawiska, balansujące na granicy realności i wirtualności. Przywołane słowa Lema są znaczące zwłaszcza w odniesieniu do sposobów uobecniania fantomów w *Solaris* Głanerta.

W kontekście „fantomologii” oraz wielu interpretacji omawiających „strukturę” oceanu i wyjaśniających specyfikę „gości” najistotniejszy w bregenckiej realizacji *Solaris* wydaje się *video mapping* sugerujący pojawianie się wśród bohaterów „tworów F”. Został on zaprojektowany przez pracownię Siedemzero, prowadzoną przez Pawła Piotra Przybyła. Wizualizacje Lemowskich fantomów i komunikatów wysyłanych przez ocean przybierały na scenie kształty przypominające wiązki światła, które prześlizgiwały się po lekko zakrzywionych wnętrzach stacji kosmicznej. Ich obecność została podkreślona już na samym początku opery, kiedy kurtyna czterokrotnie się podnosiła i opadała, odsłania-

¹² Określenie za: M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przy-czynek do semantycznej interpretacji powieści science fiction „Solaris”)*, przeł. R. Wojnakowski, [w:] *Lem w oczach krytyki światowej*, wyb., oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 149.

¹³ Zob. I. Pięta, *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema*, Toruń 2002, s. 80.

¹⁴ M. Piąza, *op. cit.*, s. 386.

¹⁵ P. Okołowski, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Warszawa 2010, s. 271.

¹⁶ Zob. M. Oramus, *Bogowie Lema*, Przeźmierowo 2006, s. 217–219.

¹⁷ Zob. P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007, s. 144, 154.

¹⁸ *Tako rzecz... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*, wyd. 2, popr., poszerz., Kraków 2002, s. 510–511.



il. 2 *Solaris* D. Glanerta – awatary Harey. Fot. K. Forster dla Bregenzer Festspiele;
za: <http://presse.bregenzerfestspiele.com/de/bildmaterial-solaris-2012-20120714> (data dostępu: 28 X 2015)

jąc – za każdym razem inne – pulsujące świetliste wiązki „oplatające” różne elementy scenografii. Natężenie projekcji ulegało zwiększeniu zwłaszcza w tych momentach, kiedy na scenie obok Kelvina pojawiała się solistka wykonująca partię Harey. Ta postać miała bowiem w Bregencji co najmniej dwa oblicza – ludzkie oraz digitalne, co podkreślało jednoczesność jej ludzkiej natury i obcości. Wydaje się jednak, że *mapping* był jedynie sposobem uobecnienia idei fantomu jako niepoznawalnego „wytworu solaryjskiej materii” i nie budował bliższych relacji między Harey „cielesną” a „wirtualną” ani nie wskazywał na możliwość jej pochodzenia m.in. z podświadomości Kelvina.

Zintensyfikowanie mappingowych projekcji zauważalne było w momentach napięć związanych z zasugerowanymi w *Solaris* próbami zrozumienia przez bohaterów budowy „gości” czy szukaniem sposobu na pozbycie się „tworów F” bądź też z jednoczesnym objawianiem się obcości i „ludzkiej świadomości” fantomów. Ta ostatnia możliwość rozwinięta została w powieści m.in. dzięki motywowi braku suwaka w sukienkach Harey-fantomu. Owo „niedopatrzenie” oceanu lub luka w pamięci Kelvina stały się detalem świadczącym o „ewolucji” Harey, która – dzięki kolejnym wizytom u Kelvina – zdobywa wiedzę na temat tego, jak postępować (a więc sama rozcina szew ubrania, mówiąc, że zamek się zaciął). Motyw ten zaakcentowano również w operze. Działania solistki, czyli szarpanie białej sukienki, zintensyfikowane zostały projekcjami przypominającymi wiązki światła lub serię wyładowań elektrycznych zachodzących w kulach plazmowych. Tym samym uwypuklono niepoznawalne oblicze Harey-fantomu i jego „nieładzko-ludzka” naturę.

Kolejny fragment, przedstawiający spotkanie Kelvina z Harey w jego pokoju, zakończył się pojawieniem się awatarów – wirtualnych kobiecych postaci poruszających się po scenie [il. 2]. Awatary przemieszczały się, wykonywały gesty, jakby chciały otworzyć drzwi, przez które wyszedł solista śpiewający partię Kelvina¹⁹. Ową scenę można zinterpretować, wykorzystując zestaw pojęć zaproponowanych

przez Jennifer Parker-Starbuck w pracy *Cyborg Theatre* – wirtualne Harey stanowiłyby wtedy formę „upodmiotowienia technologii”²⁰. Wyświetlone na przedmiotach znajdujących się na scenie digitalne reprezentacje Harey przez chwilę funkcjonowały niczym odrębne podmioty, dzięki czemu działały równie skutecznie jak realne ciała.

Sceniczne uobecnienia oceanu i „tworów F”, dokonujące się dzięki video mappingowi, oraz idea „fantomologii” i podkreślony przez Lema wątek wzajemnego przechodzenia „naturalnego” w „sztuczne” wiążą się poniekąd także z zagadnieniami poruszonymi przez Jeana-François Lucasa, Tracy Cornish i Todda Margolisa w artykule *To a cultural perspective of mixed reality events...*²¹ Autorzy nie posługują się wprawdzie pojęciami naturalności i sztuczności, ale omówiona przez nich kwestia realnych i wirtualnych światów, łączących się na scenie w tzw. rzeczywistości zmiksowane (*mixed realities*), zdaje się przystawać do rozwiązań zastosowanych w bregenckim *Solaris*. „Rzeczywistości zmiksowane” są dziejącym się w czasie realnym połączeniem fizycznego świata z przestrzenią digitalną, rozumianą jako zbiór informacji digitalnych, funkcjonujących np. jako projekcje 2D czy 3D, powodujące zanurzenie aktorów bądź publiczności w świat wirtualny.

Samo pojęcie rzeczywistości zmiksowanej – zgodnie z tym, co pisali na jego temat przywołani przez autorów artykułu Paul Milgram i Fumio Kishino – nie łączy się z jakimś specyficznym działaniem i konkretnymi rezultatami, jest raczej otwartym zagadnieniem, w które wpisać można wiele scenicznych aktywności i rozwiązań technologicznych²². Zaistnienie „rzeczywistości zmiksowanej” w przypadku *Solaris* z Bregencji łączyło się ze sposobem wizualizowania oceanu oraz konstruowanych przez niego „gości”. Uobecnienie „tworów F” i erupcji plazmy-materii oceanu za pomocą światła było bezpośrednim przełożeniem jednoczesnego przeczuwania i nierozumienia przez bohaterów komunikatów wysyłanych przez ocean [il. 3]. Mappingi obejmujące wykonawców i elementy scenografii odnosiły się do przedstawionej w powieści niemożności przeniknięcia intelektem plazmatycznego/koloidalnego oceanu, tworzącego narośle i „mimoidy”, czyli „projekcje-objekty” o umiejętności naśladowania otoczenia (stąd wspomniane już awatary Harey). Ciała artystów były niejako zanurzone w wirtualności, która materializowała się jako pulsujące wiązki światła i drgające projekcje multimedialnych obrazów, włączone w zaprogramowane efekty wizualne generowane przez komputer. Świetliste uobecnienia wirtualnych fal oceanu „przechodziły” przez wykonawców – światło ich „dotykało”, pozostawali jednak poza realnym odczuwaniem dotyku.

Próba skontaktowania się z oceanem uobecniona została również w finalnej scenie opery. Solista śpiewający partię Kelvina, z całą fizycznością własnego głosu oraz ciała, stopniowo ulegał wchłonięciu przez ciemność, sugerującą solaryjski ocean. Brak światła rekompensowały liczne wiszące lampki, podobne do zbiorów gwiazd. Z uwagi na to, że wykonawca siedział na krześle zawieszonym na linie, był niejako zanurzony w ową przestrzeń jednoczesnych ciemności i rozbłysków, a jego ruchy przypominały pływanie. Charakteryzujące powieść niedookreślenia i niejasności dotyczące materii oceanu,

¹⁹ Scena ta stanowiła uobecnienie fragmentu z rozdziału *Narada*, kiedy Harey „zamiast pchnąć drzwi, które odmykały się do korytarza, usiłowała je otworzyć, ciągnąc do siebie” (S. Lem, *Solaris...*, s. 105). Jej działania zakończyły się wylamaniem drzwi i „zranieniem”, co było przejawem nadludzkiej siły fantomów oraz ich możliwości natychmiastowej regeneracji. Dzięki tej akcji Kelvin po raz kolejny uświadomił sobie niepoznawalność „gości”.

²⁰ J. Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Basingstoke 2011, s. 94–140.

²¹ J.-F. Lucas, T. Cornish, T. Margolis, *To a cultural perspective of mixed reality events: a case study of event overflow in operas and concerts in mixed reality*, „New Review of Hypermedia and Multimedia” 2012, nr 4.

²² Zob. *ibidem*, s. 283.

jego struktury i sposobów funkcjonowania zostały więc ostatecznie uobecnione jako „sfalowana czern”. W realizacji opery Glanerta zaakcentowany w tekście Lema bezpośredni kontakt z oceanem, czyli jego dotknięcie przez Kelvina, ukonkretnił się dzięki zawieszeniu solisty w ciemności, tj. w tym, czego nie można dojrzeć i co fizycznie trudno odczuć.

Sapliwe westchnienia i ciepłość szeptów, czyli *Cyberjada* Meyera

Cyberjada Meyera skomponowana została w 1970 r., lecz jej prapremierowe wykonanie odbyło się w 1986 r. w Wuppertalu. Rok później, w marcowym numerze czasopisma „Fantastyka” jeden z recenzentów (Adam Hollanek) napisał: „Nie wiem, czy opera trafi kiedykolwiek na deski sceny polskiej”²³. Dzieło zrealizowano dopiero w 2013 r. w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Jak stwierdził Meyer, początkowo Lem sam miał stworzyć libretto do jego opery. Ostatecznie uczynił to kompozytor, bo podobno prozaik nie miał na to czasu²⁴.

Opera składa się z trzech części: pierwsza z nich to historia Króla Mandryliona Największego, druga – opowieść o Królu Rozporyku, trzecia – anegdota o Automateuszu. Głównym bohaterem jest konstruktor Trull (nie Trurl, jak u Lema), tworzący dla Królowej Genialiny „maszyny do opowiadania”. Każda z nich przekazuje jedną ze wspomnianych trzech historii; jak zwiastował Trull, kolejno podają one prawdę o bystrości, rozrywce i nauce oraz są „historiami komputerów i maszyn, które również są ludźmi”²⁵. Meyer przekształcił wybrane teksty pisarza: zmienił nieco koncepcję *Bajki o trzech maszynach opowiadających króla Genialona*, natomiast część o Automateuszu powstała z inspiracji opowiadaniem *Przyjaciel Automateusza z Bajek robotów*. Libretto nie uwzględnia zatem całości tomu *Cyberjada*, a opera stanowi odrębne dzieło, luźno inspirowane kilkoma utworami Lema. Wydaje się, że kompozytor-librecista wiernie zachował to, co najistotniejsze: język autora pierwowzoru – ze wszystkimi jego zawiłościami, grami słowotwórczymi, groteską i humorem.

Jak zauważył Jarzębski, prozę Lema charakteryzuje szukanie i uwypuklenie dialogowej i intertekstualnej natury poznania, co łączy się, po pierwsze, z przedstawieniem różnorodnych sposobów widzenia i opisu świata oraz, po drugie, z poszukiwaniem porozumienia zarówno między ludźmi, jak też między ludźmi a obcymi²⁶. W przypadku *Cyberjady* nawiązywanie kontaktu między różnymi mechanizmami jest jednym z kluczowych motywów opowiadań. Wszelkie próby komunikacji kończą się pozytywnie – stworzeniem relacji między człowiekiem a wieloma typami maszyn, które niejednokrotnie wydają się zupełnie od siebie różne. Właściwie każda z historii stanowi odrębną opowieść o innym typie kontaktu, a w operze Meyera niezliczone sposoby budowania porozumienia między robotami znalazły odbicie m.in. w sferze brzmieniowej. Dlatego też niniejszą część artykułu definiują skomentowane we wstępie dwa określenia: „sapliwe westchnienia” i „ciepłość szeptów”. Bohaterami *Cyberjady* są najrozmaitsze maszyny i roboty, które w omawianej operze uległy materializacji nie tylko dzięki odpowiednim kostiumom i scenografii, lecz również poprzez różnorodne sposoby artykułowania poszczególnych fraz muzycznych.

²³ A. Hollanek, *Lem nawet w operze*, „Fantastyka” 1987, nr 3, s. 64.

²⁴ Zob. K. Meyer, *Jestem entuzjastą Lema*, <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/rozmowy,c,7/jestem-entuzjasta-lema,61329.html> (data dostępu: 3 VIII 2015).

²⁵ Cytat ten jest fragmentem operowej partii Trulla.

²⁶ Zob. J. Jarzębski, *Intertekstualność...*, s. 112, 126.



il. 3 *Solaris* D. Glanerta – *video mapping* uobecniający solaryjski ocean.

Fot. K. Forster dla Bregenzer Festspiele; za: <http://presse.bregenzerfestspiele.com/de/bildmaterial-solaris-2012-20120714> (data dostępu: 28 X 2015)



il. 4 *Cyberiada* K. Meyera – konstruktor Trull trzymający manekina – Doradcę Doskonałego. Fot. K. Zalewska (dzięki uprzejmości autorki zdjęcia)

W *Cyberiadzie* Meyera konkretne fragmenty zaczerpnięte z prozy Lema mogły zostać precyzyjnie i dokładnie przekazane z uwagi na to, że większa część operowych fraz skomponowana została jako melorecytacje. Umuzycznienie wybranych partii tekstu wręcz wzmogło oryginalność i groteskowość znaczeń pewnych wyrazów i zdań. Dźwiękowe uwypuklenie słowa pozwoliło zaakcentować istotę Lemowskiego procesu kreacji, zachodzącego nie dlatego, że dany przedmiot istnieje, lecz w związku z tym, że daną rzecz można wymyślić i opatrzyć nazwą²⁷. Melorecytacje, które – paradoksalnie – zarówno sugerowały „nie-ludzkość” wypowiadających się istot-mechanizmów, jak i podkreślały ilustracyjny potencjał głosu wykonawców, pozwoliły na wykreowanie poszczególnych cech definiujących kolejnych bohaterów-robotów. Jak pisał Joseph Kerman w książce *Opera as Drama*, warstwa brzmieniowa w operze może odgrywać rolę medium projektującego różne zachowania i charaktery postaci²⁸; w przypadku kompozycji Meyera stwierdzenie to jest jak najbardziej właściwe.

W poznańskiej realizacji każda z trzech historii opowiadanych przez skonstruowane przez Trulla maszyny cechowała się nieco innym sposobem takiego muzycznego projektowania charakterów oraz innym dźwiękowym uobecnianiem kontaktu między różnymi typami robotów. Dlatego też dalej omówię dwa przykłady – z części pierwszej i ostatniej – które wskazują na plastyczne właściwości dźwięków, czyli na możliwość brzmieniowego kreowania bądź sugerowania cech definiujących kolejnych bohaterów.

²⁷ Zob. N. K. Hayles, *Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania*, przeł. J. Jarzębski, „Teksty Drugie” 1992, nr 3, s. 12.

²⁸ Zob. J. Kerman, *Opera as Drama*, Berkeley – Los Angeles 2005, s. 9.

W pierwszej historii *Król Mandrylion Największy*, stworzony przez maszynę do opowiadania, którą zbudował Trull, prosi go o zaprojektowanie Doradcy Doskonałego. To właśnie on jest najistotniejszy w kontekście znaczenia wpływu płaszczyzny brzmieniowej na proces uobecniania się danej postaci i sposobów poszukiwania przez nią kontaktu z innymi. W poznańskiej realizacji Doradca, czyli Lemowska pałuba „na dwu nogach, z jedną tylko, malutką ręką”²⁹, to gumowy, nadmuchany manekin [il. 4]. Ten kawałek tworzywa sztucznego „wyposażono” jednak w głos – każdą frazę wypowiedaną przez Doradcę artykułował aktor stojący w bocznej części sceny. Relacja między głosem a „formą” Doradcy była szczególnie wyraźna w tej scenie, w której w wersji Lema Doradca-robot jest torturowany. Na scenie wszakże nie rozkręcano go w celu znalezienia niebieskich śrubek, lecz tylko wypuszczono z niego powietrze. Kiedy Trull ponownie nadmuchiwał Doradcę, aktor-głos skrzekliwie szeptał: „Tak, daj mi powietrze”. Wszystkie wypowiedzi Doradcy przepełnione były brzmieniami mogącymi służyć jako ćwiczenia dykcji oraz przypominały skrzeki, chichoty czy mlaski, podkreślające jego robotyczną naturę. Cieleśność głosu aktora, objawiająca się m.in. przez konieczność zaczerpnięcia oddechu, sposoby frazowania i rodzaje artykulacji – paradoksalnie – miała prowadzić do scenicznego, akustycznego „skonstruowania” robota. Wrażenie to potęgowała rytmiczność wykonywanych przez Doradcę fraz, które z kolei współgrały ze strukturą rytmiczną kompozycji Meyera. Melodyczność poszczególnych fragmentów artykułowanych przez „głos” Doradcy uzupełniały brzmienia instrumentów perkusyjnych (*notabene*, umieszczono je bezpośrednio na scenie, nie w kanale orkiestrowym, dzięki czemu rytmiczność akcentowały również gesty muzyków). W ten sposób akustycznie zasugerowano sposób myślenia i komunikowania się robota.

Z kolei opowieść maszyny przekazującej Genialinie trzecią historię powstała z inspiracji fragmentem *Bajek robotów*. Główny bohater, robot Automateusz, kupił na targu minirobota Wucha, który został jego nieodłącznym przyjacielem. Automateusz stracił jednak do niego zaufanie, kiedy ten zaproponował mu napić się słonej wody. A przecież – jak można się domyślić – spowodowałoby to jego „awarię”. Imię przyjaciela Automateusza, czyli robocika wielkości ziarnka pszenicy, jest znaczące: ilustruje bowiem miejsce jego zamieszkania, a więc ucho głównego bohatera. Czynnikiem sprawczym prowadzącym do scenicznej materializacji Wucha był głos dwóch solistek towarzyszących wykonawcy partii Automateusza [il. 5]. To proste, lecz zarazem pomysłowe rozwiązanie pozwoliło na zupełnie inne odczytanie postaci Wucha. Nie tyle stał się on jakimś konkretnym obrazem mikroistoty-mechanizmu, ile pozostał tym, czym niejako uczynił go sam Lem – pozostał „w uchu”. Co więcej, jako głos dwóch solistek robocik zaistniał nie tylko w uchu Automateusza, lecz również w uszach każdego z widzów. Publiczności zasugerowano też inne możliwości interpretacji jego sugestywnego imienia. Sceniczne uobecnienie Wucha zachodziło bowiem także dzięki kostiumom, które miały na sobie solistki: kołnierz jednej z sukni został odpowiednio powiększony i uformowany na wzór małżowiny usznej, a w przypadku drugiego stroju skojarzenie z uchem podsuwało asymetryczne uformowanie jego dolnej części. W tym fragmencie poznańskiej realizacji Wuch pojawił się na scenie nie bezpośrednio, ale jako dwie sugestie – jako wybrzmiewający dźwięk i mimetyczny kostium – stanowiące odpowiedź na wymyślone przez Lema imię „Wuch”.

²⁹ S. Lem, *Cyberiada*, Chotomów 1991, s. 233.

W przypadku opery Meyera postacie wykreowane przez Lema oraz nadane im nazwy uobecniły się w znacznej mierze jako wybrzmiewające frazy melodyczno-rytmiczne. Dźwiękowe sugerowanie kontaktu, rozumianego jako sieć relacji tworzących się między kolejnymi bohaterami opowieści, czyli konstruktorami a machinami, stanowi formę sceniczną konkretyzacji kreatywności językowej Lema. To dzięki niej każda historia *Cyberiady*, jak wspomniała Katherine Hayles, jest „cybernetycznym organizmem ujawniającym w sobie takie same procesy samoorganizacji jak te, o których mówią opowiadania”³⁰. Namnożenie narracji wewnątrz danej struktury tekstowej, czyli ukazywanie kolejnych poziomów kontaktu między różnymi robotami, w poznańskiej realizacji wiązało się z następującymi po sobie scenicznymi zdarzeniami, skutkującymi dźwiękowymi materializacjami cech charakteryzujących poszczególne postacie.

Do zestawienia *Solaris* Głanerta oraz *Cyberiady* Meyera przyczynił się przywołany na początku tekst Jarzębskiego. Dlatego też motywem łączącym obie kompozycje była różnie rozumiana kategoria „kontaktu”, widziana przez pryzmat konkretnych zabiegów sceniczych. Natomiast podwójne określenia przytoczone przed obiema krótkimi analizami nie tylko pozwoliły zdefiniować kluczowe elementy każdej z realizacji, lecz również wskazały na ukrytą bliskość dwóch różnych tekstów Lema, związaną z wielowarstwowością i jednoczesnym ograniczeniem percepcji zmysłowej i pozazmysłowej.

Złożoność światów Lema oraz różnorodność prób poszukiwania w nich kontaktu we wspomnianych operach zostały uobecnione na kilku poziomach – brzmieniowo-akustycznym, wizualnym, tekstowym i ruchowym. Opery przywołane w niniejszym artykule z jednej strony stanowiły sceniczne ukonkretnienie zawartych w pierwowzorach obrazów relacji między człowiekiem a innymi formami inteligencji, z drugiej zaś – były formą dialogu z kwestiami poruszonymi w *Solaris* i *Cyberiadzie*. Opisana przez Jarzębskiego charakteryzująca *Solaris* niemożliwość poznania oceanu w bregenckiej inscenizacji opery Głanerta uobecniona została w znacznej mierze poprzez *video mapping*. Rzeczywistość wirtualna i realna tworzyły jedną sceniczną „rzeczywistość zmiksowaną”, a niedookreśloność projekcji oraz finalnej czerni były formami materializacji solaryjskich „gości” i struktury oceanu. Z kolei bezproblemowe, często mające naturę groteskową i anegdotyczną, kontaktowanie się między robotami, machinami i ludźmi – bohaterami *Cyberiady* – w poznańskiej realizacji opery Meyera uobecnione zostało dzięki słowom i melorecytowanym frazom, z reguły w niezmienionej wersji zaczerpniętym z opowiadań Lema. Wydaje się, że postacie pojawiały się na scenie dzięki poszczególnym dźwiękom, które nie tylko je charakteryzowały, lecz także prowadziły do kolejnych powodzeń natury komunikacyjnej.

Rzeczywistości wykreowane przez Lema mogą w operze ulec konkretyzacji równolegle na wielu płaszczyznach współtworzących poszczególne kompozycje. Uobecnienie motywów występujących w tekstach pisarza związane jest z określonymi aktywnościami wykonawców oraz koncepcjami kompozytorskimi i reżyserskimi. W bregenckiej realizacji opery Głanerta zastosowanie zmiennego natężenia światła, mappingi czy projekcje awatarów Harey pozwoliły na zwizualizowanie zaakcentowanego w powieści problemu niemożności zrozumienia rzeczywistości i form życia wykraczających poza ramy obowiązujących praw nauki. W poznańskiej interpretacji *Cyberiady* wykorzystano brzmienia instrumentów (zwłaszcza perkusyjnych) oraz różne sposoby modyfikowania ludzkiego głosu, aby doprowa-

³⁰ N. K. Hayles, *op. cit.*, s. 17.



il. 5 *Cyberiada* K. Meyera – wykonawca partii Automateusza oraz jedna z solistek śpiewająca partię Wucha.
Fot. K. Zalewska (dzięki uprzejmości autorki zdjęcia)

dzić do scenicznego zaistnienia postaci i światów stworzonych za pomocą słów. Wskazane środki są przykładem uobecnienia wybranych motywów zarysowanych przez pisarza, poddanych późniejszym wielokrotnym (re)interpretacjom i omówieniom dokonywanym przez badaczy, krytyków i artystów. Wydaje się, że dwie przywołane realizacje oper świadczą zarówno o potencjale tekstów Lema, jak i zastosowanych rozwiązań, dzięki którym poszczególne kwestie zaakcentowane przez prozaika mogą zostać odczytane na nowo.

Słowa kluczowe / Keywords

opera, *Solaris*, *Cyberiad*, *video mapping*, brzmienie / opera, *Solaris*, *The Cyberiad*, *video mapping*, sound

Bibliografia / References

- Hayles N. Katherine, *Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania*, przeł. J. Jarzębski, „Teksty Drugie” 1992, nr 3.
 Jarzębski Jerzy, *Intertekstualność a poznanie u Lema*, [w:] *idem*, *Wszechświat Lema*, Kraków 2003.
 Jarzębski Jerzy, *Przygody Rycerzy św. Kontakt*, [w:] *idem*, *Wszechświat Lema*, Kraków 2003.
 Lucas Jean-François, Cornish Tracy, Margolis Todd, *To a cultural perspective of mixed reality events: a case study of event overflow in operas and concerts in mixed reality*, „New Review of Hypermedia and Multimedia” 2012, nr 4.
 Parker-Starbuck Jennifer, *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Basingstoke 2011.
 Pięta Iwona, *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema*, Toruń 2002.
 Piąza Maciej, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

Sabina Macioszek (sabina.macioszek@uwr.edu.pl)

Doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Głównym przedmiotem jej aktualnych badań są współczesne opery, które analizuje zwłaszcza z perspektywy możliwości i ograniczeń tkwiących w ciałach wykonawców oraz odbiorców. Interesują ją nowe technologie wpływające na powstawanie i percepcję widowisk, relacje między sceniczną obecnością a nieobecnością oraz wielopoziomowe przenikanie się różnego rodzaju sztuk.

Sabina Macioszek (Institute of Polish Philology, University of Wrocław) / Scarlet reflections, wavy blackness, wheezing sighs and warmth of whispers*. The texts of Stanisław Lem and the opera

The article is an analysis of two operas, which were inspired by texts written by Stanisław Lem. The first opera (*Solaris* by Detlev Glanert) bases on the novel *Solaris* and was performed in 2012 on Bregenz Festival. The second composition (*The Cyberiad* by Krzysztof Meyer), which was performed in 2013 in Poznań, is based both on a series of short stories called *The Cyberiad* and *Fables for Robots*. The juxtaposition of these two operas is related to an essay written by Jerzy Jarzębski (*Przygody Rycerzy św. Kontakt – The Adventures of the St. Contact's Knights*), where the author focuses, i.a., on *Solaris* and *The Cyberiad* and sets these texts beside the question of “alienation”/ “strangeness” and “contact.” Therefore, the common theme linking these two compositions is the variously understood category of “contact,” seen through the prism of specific onstage solutions. In the realization of Glanert’s *Solaris* the most important things are lights and video mapping, which represent the materializations of weirdness of the ocean and “phantoms” sent by it. The mapping, complementing the performers’ actions, underlines the unknowableness of the ocean. In contrast, in Meyer’s *The Cyberiad* the acoustic layer of the opera is essential, because it emphasizes the specificity of Lem’s literary language and presents the “contact” between different robots, machines and people as problem-free.

* These phrases have been literary translated from the Polish version of *Solaris* by Lem.